Научная статья /
Research Article

https://elibrary.ru/XMQTQE
УДК 821.161.1.0
ББК 83.3(2Рос=Рус)53

ГЕНДЕРНАЯ ПОЭТИКА РОМАНА О. МИРТОВА «ЯБЛОНИ ЦВЕТУТ»

 М.В. Каплун
Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, Москва, Россия
Дата поступления статьи: 12 августа 2022 г.
Дата одобрения рецензентами: 15 сентября 2022 г.
Дата публикации: 25 декабря 2022 г.
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2022-7-4-156-177

Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда (проект № 19-78-10100, https://rscf.ru/project/19-78-10100/) в ИМЛИ РАН

Аннотация: Статья посвящена роману О. Миртова (псевдоним писательницы Ольги Эммануиловны Негрескул-Розенфельд) «Яблони цветут» в контексте гендерных представлений эпохи модернизма. Роман «Яблони цветут» публиковался в передовом литературно-политическом журнале «Русская мысль» с апреля по декабрь 1911 г. и в целом являлся идейным продолжением литературно-гендерного дискурса, начатого автором в романе «Мертвая зыбь» 1908 г. Второй роман О. Миртова — это своеобразный литературно-художественный манифест автора, часть его мифотворчества, вобравший в себя основные гендерно-эстетические взгляды и духовные метания автора-женщины, пишущей под мужским псевдонимом. Гендерная поэтика романа строится на базе основных принципов конструирования фемининно-маскулинной образности, тесно связанных с модернистскими концепциями рубежа веков. Роман содержит прямые отсылки к теории гендерного дуализма, соловьевской концепции «всеединства», бердяевскими положениями о Царстве Духа, мистическому миропостижению, основам метафизики пола. В романе ницшеанские мотивы соседствуют с идеями «творящей любви» и инфернальной природы феминизма. «Яблони цветут» вполне укладывается в удачный литературно-гендерный эксперимент, облеченный в романную форму, хорошо вписывающийся в контекст модных философских веяний, сложившихся к концу XIX – началу XX вв.

Ключевые слова: О. Миртов, О. Негрескул, «Яблони цветут», модернизм, поэтика, фемининность, маскулинность, гендер.

Информация об авторе: Марианна Викторовна Каплун — кандидат филологических наук, старший научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25 а, 121069 г. Москва, Россия. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0003-2427-2855

E-mail: tangosha86@mail.ru

Для цитирования: *Каплун М.В.* Гендерная поэтика романа О. Миртова «Яблони цветут» // Studia Litterarum. 2022. Т. 7, № 4. С. 156–177. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2022-7-4-156-177



Studia Litterarum,
vol. 7, no.4, 2022

GENDER POETICS OF O. MIRTOV'S NOVEL *APPLE TREES ARE IN BLOOM*

© 2022. Marianna V. Kaplun
A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia
Received: August 12, 2022
Approved after reviewing: September 15, 2022
Date of publication: December 25, 2022

Acknowledgements: The research was carried out with support of a grant from the Russian Science Foundation (project no. 19-78-10100, https://rscf.ru/project/19-78-10100/) at IWL RAS.

Abstract: The article examines a novel *Apple Trees Are in Bloom* by O. Mirtov (pseudonym of writer Olga Emmanuilovna Negreskul-Rozenfeld) in the context of gender representations of modernism era. The novel *Apple Trees Are in Bloom* was published in the leading literary and political journal *Russian Thought* from April to December 1911 and, on the whole, was an ideological continuation of the literary and gender discourse begun by the author in the novel *Dead Swell* in 1908. O. Mirtov's second novel is a kind of literary and artistic manifesto of the author, part of her myth-making, which has absorbed the main gender-aesthetic views and spiritual throwing of a female author writing under a male pseudonym. The gender poetics of the novel is built on the basis of basic principles in constructing feminine and masculine imagery, closely related to the modernist concepts of the turn of the century. The novel contains direct references to the theory of gender dualism, Solovyov's concept of "all-unity", Berdyaev's provisions on Kingdom of the Spirit, mystical world comprehension, and the foundations of sex metaphysics. In the novel, Nietzschean motifs coexist with the ideas of "creative love" and the infernal feminism nature. *Apple Trees Are in Bloom* fits into a successful literary and gender experiment, denounced in a novel form, well fitting into the context of fashionable philosophical trends that have developed by the end of the 19^{th} – beginning of the 20^{th} century.

Keywords: O. Mirtov, O. Negreskul, *Apple Trees Are in Bloom*, modernism, poetics, femininity, masculinity, gender.

Information about the author: Marianna V. Kaplun, PhD in Philology, Senior Researcher, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya 25 a, 121069 Moscow, Russia. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0003-2427-2855

E-mail: tangosha86@mail.ru

For citation: Kaplun, M.V. "Gender Poetics of O. Mirtov's Novel *Apple Trees Are in Bloom.*" *Studia Litterarum*, vol. 7, no. 4, 2022, pp. 156–177. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2500-4247-2022-7-4-156-177

Роман О. Миртова (псевдоним писательницы Ольги Эммануиловны Негрескул-Розенфельд) «Яблони цветут» публиковался в ежемесячном литературно-политическом журнале «Русская мысль» с апреля по декабрь 1911 г.[1] Второй роман О. Миртова был достаточно тепло принят критикой, в отличие от предыдущего романа «Мертвая зыбь» 1908 г., охарактеризованного «бытописательной обывательщиной» (см.: [5])[2]. В.Л. Львов-Рогачевский писал, что «если сравнить роман О. Миртова с рукоделием Вербицкой, с бесталанным произведением Григорьева, “На ущербе”, почему-то и зачем-то превознесенным, с модным в провинции “Гневом Диониса” Нагродской, то серьезность, глубина и талантливость автора сразу бросится в глаза <...> роман “Яблони цветут” гораздо содержательнее и объективнее тенденциозного романа “Мертвая зыбь”» [7]. По мнению Е.А. Колтоновской, которой принадлежит попытка философского анализа романа, «из двух романов более удачным и особенно много говорящим об авторе является второй: “Яблони”... Тут автор не раздваивается между двумя взаимно чуждыми темами, как в “Мертвой зыби”[3], а всецело сосредоточивается на той области, где его духовная родина — на психологии и мистике» [6, с. 179]. Колтоновская указывает на «женскую» природу романа, характеризуя творчество Миртова как «огромный наплыв образов, широкий размах творчества и настоящее вдохновение», отмечая при этом, что «эти богатые — недобро-

1 Переиздание романа вышло в Санкт-Петербурге в 1913 г.

2 Роман «Мертвая зыбь» публиковался в журнале «Русская мысль» с августа по декабрь 1908 г.

3 Под «двумя чуждыми темами» «Мертвой зыби» следует понимать соседство общественно-политических зарисовок из жизни ссыльных и попытки философского осмысления действительности сквозь призму гендерных исканий.

желатели женщин, пожалуй, скажут *мужские* — интеллектуальные ресурсы соединяются в Миртове с чисто женской наивностью, а иногда и творческой беспомощностью» [7, с. 177]. Мысли Колтоновской о «женском наивном стиле» вполне соответствуют истории издания романа в передовом журнале «Русская мысль» под редакцией П.Б. Струве. Из переписки Струве и Брюсова от марта 1911 г. известно, что редакторов-составителей раздражала нарочитая «женская манера» письма Миртова: «Г-жа О.Э. Розенфельд-Миртов доставила мне первую часть своего романа. Я сейчас посылаю из нее то, что нужно для апрельской книги <…>. Эта вещь будет читаться, ибо написана с талантом, но в языке ее есть неровности и погрешности, которые, мне кажется, следует исправить <…>; кроме того *женская интонация* автора местами переходит в *манерность*, которую следовало бы сгладить, и в ноты, *намеренно капризные*, действующие неприятно» (курсив мой. — *М.К.*) [17, с. 331].

Роман «Яблони цветут» вбирает в себя гендерные представления эпохи модернизма, но в отличие от четко выстроенной системы гендерных типажей «Мертвой зыби» углубляет, дуализирует образную структуру, в которой герои способны соединять в себе фемининные и маскулинные черты, оставаясь верными главному тезису автора о единстве всего сущего. Главный герой романа Степан с детства мучается вопросом о высшей цели бытия, проблемами жизни и смерти. «Солнечный» мальчик с глазами, «точно составленными из разноцветных камней, изумрудных, голубых, янтарных», взгляд которого, «острый и внимательный, искал чего-то еще, кроме видимого» начинает бояться смерти, возникшей в его сознании с кончиной деда Федора [20, с. 16]. Сочетая в себе фемининные и маскулинные проявления, Степа растет впечатлительным ребенком с подвижной психикой и тягой к мистическому осмыслению реальности. Фемининность героя проявляется в нежной привязанности к сестре Тусеньке (Анастасии), матери Марфе Ивановне и семейному яблоневому саду. Юный герой предпочитает Диккенса Толстому[4], именуя про себя всех окружающих персонажами «Дэвида Копперфильда». Во время чтения Степа погружается в другой мир с неподдельным восхищением, ощущая себя частью написанной истории: «Он обладал редким талантом осязать невидимое. Он не

4 Отсылки к Толстому можно обнаружить в переиначенных названиях глав романа: «Детство», «Юность», «Смерть».

знал различия между существующим и созданным фантазией» [21, с. 74]. В какой-то момент мальчик начинает ощущать себя новым Христом, посланным в этот мир с великим предназначением. Степу начинают волновать вопросы о Боге, которые он пытается разрешить с батюшкой-законоучителем отцом Иоанном. В своих порывах к Богу Степа напоминает героинь средневековых Откровений, разделяющих «возвышенную и счастливую жизнь» и «смертную плоть» («внутреннюю» и «внешнюю» часть человека) [11, с. 123]. Однажды за прочтением Диккенса (момент поцелуя Дэвида и Доры) Степа впадает в «экстатический транс», на минуту откинувший «угол завесы» и приоткрывший истину: «И что-то жестокое и, в то же время, нежное — вырвало из глубины его существа неведомое слово — он не мог бы повторить его через несколько мгновений, оно пришло сквозь него из недр земли и одинаково звучало как “милая” и как слово “Бог”» [21, с. 76]. В эти минуты «прозрений» Степа еще больше чувствует тягу к уединению, безотчетное отвращение к плотским проявлениям, желание полного единения с Всевышним. В качестве «монастыря», ведущего к временному затворничеству и тишине, способствующим глубокому размышлению, для Степы выступает яблоневый сад, прячущий героя под густой листвой от мирской суеты. Не слишком способный к наукам герой вырастает в «безупречного рыцаря» в характеристике доктора Дана. Однако стремление к Богу обрывается со смертью от чахотки горячо любимой сестренки Тусеньки. Нелепость смерти сестры усугубляется для героя сном за день до ее кончины, в котором Христос сообщает Степе, что Тусенька «встанет и будет жить»[5]. Раскол в сознании и поиски смысла дальнейшего существования приводят Степу сначала к знакомству с другом Марфы Ивановны Петром Саввичем, носителем философии «Вечноживущего», а затем в лоно партийной ячейки.

Следуя собственной философии взаимосвязи всего сущего, Петр Саввич видит в Степе умершего сына и хочет передать ему всю свою мудрость. По мнению Колтоновской и Львова-Рогачевского, Петр Саввич является «выразителем авторской правды» в романе [6, с. 181; 7]. Воззрения Петра Саввича — прямое продолжение размышлений героя «Мертвой зыби», интеллигента Леонида Мохова, о важности «прочтения» чужой души, о встречах с которым Петр Саввич упоминает в одном из разговоров:

5 Имя Анастасия в переводе с греческого означает «воскрешенная».

«Этот самый Мохов человек какого-то необыкновенного проникновения, редкого ума и знаний и какого-то небывалого интереса ко всякой человеческой душе» [19, с. 90]. Дом Петра Саввича представляет собой покосившуюся, ушедшую под землю баню, уютно обложенную внутри коврами и книгами. Сам Петр Саввич сравнивает себя с «муравьем, живущим в маленькой норке в траве». Идея «Вечноживущего» для Петра Саввича кроется в безотчетном стремлении к Богу и последующем отражении в другом «я»: «Но если я *кричу, то это Бог кричит во мне, творящий страдание мое и себя в моем страдании*» (курсив автора. — *М.К.*) [24, с. 153–154]. Петр Саввич сравнивает человека с пятнышком или муравьем, копошащимся в муравейнике жизни, тем самым обмениваясь энергией («душами», «атомами») с другими пятнышками, частицами, «стремящимся к новому через распадение» [26, с. 163]. По мысли Петра Саввича, главное «прозреть и ощутить в себе Вечноживущего», поскольку «мировое “я” только внешне раздроблено, но не внутренно: умер я или живу я — с точки зрения человеческой — я вечно живу во всем... и во мне живут умершие» [26, с. 169]. В этих размышлениях содержатся прямые отсылки к авторской дуалистичной философии Духа, отраженной в мистической легенде[6], выдуманной О. Негрескул в качестве преамбулы к собственной биографии: «Потому имею два равноценных лика — женский лик для жизни земной и мужской — для предстания перед очами Вечноживущаго и принятия Его тайн <...>. Нынешней формой моей все более не довольствуюсь, жажду совершенной формы, верю в возможность ее для себя, так как верю в силу моего Духа, и потому жду смерти с жизненным интересом, хотя люблю и эту жизнь <...>. Хотела бы остаться на земле и после смерти этой моей формы, но место нового рождения всецело зависит от воли моего Высокого Духа» [6, с. 188]. Воззрения Негрескул основываются на тезисах философии «всеединства» и «царства Духа» В.С. Соловьева и Н.А. Бердяева. Миропонимание авторов Серебряного века Бердяев объяснял глубокой внутренней потребностью в высшей силе: «Мир объектов, мир феноменов с царствующей в нем необходимостью — лишь внешняя сфера, но за этим скрыта глубина связи с Богом» [1, с. 300].

6 Авторские легенды были характерны для эпохи модернизма. Как указывает М.А. Воскресенская, «поэтический девиз “Жизнь как творимая легенда” становился практическим требованием, реальным принципом жизнестроения <...> художественное мифотворчество перерастало в жизнетворчество, стирая границы между искусством и реальностью» [2, с. 72].

Соловьев писал о «всеединстве», одним из символов которого была София — воплощение «мировой души», мистический образ вечной женственности и богочеловечества [14, с. 52]. Религиозное преображение человека В.С. Соловьев связывал с «преодолением трагического разделения между миром природы и миром культуры» [14, с. 59]. Фемининность, незащищенность героя, его уход в мир собственных фантазий на лоне природы можно трактовать как единение с «мировой душой» в образе яблоневого сада.

Маскулинное начало просыпается в Степане с приходом в партийную ячейку. Жажда революционной борьбы, идейного подвига появляются с временной неспособностью осознания и принятия в себе героем философии «Вечноживущего». Природная выдержка позволяет Степану попасть в круг юных революционеров, его бывшего учителя Фомы Ильича и друга детства Кости. Но «беготня по разным поручениям», временное пребывание в заключении вдали от матери, самоубийство не выдержавшего еще одного тюремного срока Фомы и, как итог, сорванная Степаном партийная операция из-за физической неспособности героя к убийству, ставят крест на дальнейшей деятельности героя в революционных кругах. Интересно, что «озарение» приходит к Степану именно в театре при встрече с будущей «жертвой», как будто подчеркивая иллюзорность выбранного им жребия: «Я помню чувство невыразимого *отвращения и ужаса перед тем, что смерть исходит от меня*» [28, с. 175]. Осознание, что жертва тоже «человек», а «судья» или «палач» всего лишь маски, которые герой выбирает сам, приводит Степана к мысли о том, что есть кто-то над жизнью, кому не нужны маски, — Бог, судьба. После пережитого Степан признается, что чувствует себя «выброшенным из жизни», «ущемленным между Жизнью и Смертью» [28, с. 195]. Революционная борьба, как и культурная деятельность, не могли заполнить пустоту в душе героя, а только усугубляли мятущееся состояние. Не приносит радости герою и плотская страсть к служанке Дуняше. Мысли Степана о половой близости парадоксальным образом пробуждают не маскулинное, а фемининное начало, более соответствующее складу психики героя. Физическая близость, с одной стороны, манит его как мужчину, с другой, рождает ощущение опустошенности и провоцирует мысли о смерти: «Вместе с чувством гнетущей пустоты — вставала мысль о смерти <...>. Вот это и есть наслаждение, за которое люди идут на каторгу, на смерть?.. За *это* они готовы заплатить жизнью?! <...> Никакой благодарности он не

испытывал к женщине. Через минуту он, кажется, растоптал бы ногами ее тело» (курсив автора. — *М.К.*) [23, с. 175]. Рассуждения Степана практически полностью совпадают с состоянием Лизы Силиной, героини «Мертвой зыби: «*Это* люди назвали любовью?... Это цель и смысл бытия? <...> Разве душа участвует в этом акте?... И разве нужна ему ее душа? Он глух и слеп... Но тогда не все ли ему равно — взять ее или другую женщину? <...> На дне души темно, словно ускользает жизнь» (курсив мой. — *М.К.*) [19, с. 202–203]. Отождествление разнополыми героями Миртова антагонистических понятий жизни и смерти вполне укладывалось в контекст «арцыбашевского текста», нашедшего отражение и в «Мертвой зыби»[7].

Недолгая гармония наступает для Степана только с приходом «неземной» в его представлении любви в лице Вари и осознания героем философии полного слияния своего и чужого «я», предтечи принятия концепции «Вечноживущего». Во время близости с Варей герой наконец-то примиряется с собой и своими страхами: «Не все ли равно — буду ли жить я или умру? Жизнь в этой минуте дала мне вечность. Я чувствую в себе Вечноживущего» [28, с. 199]. Осознание любви как высшего долга перед Богом вдохновляет Степана на вырубку сада с целью перестройки их с Варей будущего дома. Вырубку сада, в котором герой вырос и которому поверялись самые потаенные страхи, своеобразному «месту силы» всех членов семьи, можно считать символическим актом взросления героя. В оценке романа Колтоновская считала большой ошибкой автора (надуманной и неправдоподобной) «убить» героя свалившимся на голову бревном, признавая при этом, что это «настроение психологически достоверно» (см.: [6, с. 186]). Следуя своей философии о мировом слиянии, Негрескул позволяет герою уйти на пике после полного принятия своей души и души «Другого», доиграв отведенную ему роль. Но если рассматривать роман в контексте соловьевской философии «всеединства», то «поединок» с яблоневым садом можно принять за борьбу героя с самим собой, с природной стихией, фемининным началом, борьбу, которая несет закономерный итог. Подобная трактовка близка ницшеанской философии «преодоления человека» и явлению «сверхчеловека» путем восстановленного единства, достигнутого

7 Колтоновская и Львов-Рогачевский связывали навязчивую тему смерти в «Яблони цветут» с закономерным продолжением арцыбашевских идей, начатых «Саниным» в 1907 г. [6, с. 181; 7].

при слиянии активно познающего — мужского начала, и пассивно принимающего, порождающего — женского начала [14, с. 57]. Разрыв героя с материнской стихией природы (женским, порождающим началом) становится разрывом с питавшей его жизненной силой. О близости О. Негрескул идеям Ницше говорит несколько раз упоминаемый в романе трактат «Так говорил Заратустра». Степан на время забывает, что после пяти лет отсутствия он хотел целиком и полностью посвятить себя своей преданной, кроткой матери Марфе Ивановне, больше других нуждающейся в нем, но объяснение с родственной душой Варей меняет планы. Негрескул прямо указывает на одухотворенность сада, его символическое «убийство»: «И это было настоящее *избиение* в прадедовском саду. Шумно и бурно было прощанье дерева с солнцем <…> вдруг затихла <яблоня>, *как труп*» (курсив мой. — *М.К.*) [28, с. 209].

Главной загадкой «Яблони цветут» остается образ возлюбленной героя Варвары Слеповой, той самой «Другой Души», вмещающий практически все гендерные находки автора. Варя — это продолжение фемининно-маскулинных исканий Негрескул, начатых в «Мертвой зыби» (см.: [5]). В противоречивом, в чем-то отталкивающем образе возлюбленной Степана угадываются черты двух главных героинь «Мертвой зыби» (Лизы Силиной и Кати Брянцевой). С детства Варя привыкла подчинять, а не подчиняться. В основе ее поведения лежит безграничный эгоцентризм и чувство собственности. Варя любит сравнивать себя с принцессой Ольденбургской, о которой что-то читала, воспринимая всех остальных своими прислужниками. На собственного кузена Николая Варя смотрит как на раба, как будто говоря: «Служи!» [26, с. 139–140]. Ее детская игра с доверчивой сестрой Степана Тусенькой в злого доктора Фуркина носила откровенно садистский характер (Тусенька должна была сидеть в ящике, изображая затравленного зверька). Даже в минуту тяжелой болезни Тусеньки Варя побоялась дать ей свою красивую куклу, испугавшись, что кукла «заразится». Тем удивительнее кажется отчаянное стремление «деспотки» Вари к «рыцарю» Степе, чувства к которому все время балансируют на грани любви / ненависти. Будучи гимназисткой, Варя заводит кружок по интересам, постепенно влюбляя в себя часть мужского общества небольшого провинциального городка (среди них пятидесятилетний доктор Дан, талантливый молодой инженер Моисей, друг Степана, юный революционер Костя, разорившийся кузен

Николай и другие). Последующее вызывающее поведение Вари сближает героиню с Катей Брянцевой из «Мертвой зыби». Если Брянцева видела смысл в партийной борьбе и изображала эмансипированную “New Woman”[8] в ссылке, то Варя «играет» в раскрепощенную женщину из глубинки, словно сошедшую со страниц модных литературных журналов рубежа веков, нарочито презирающую традиционные гендерные установки: «Держала она себя так, как до сих пор в этом городе ни одна порядочная девица себя не держала. В лес, например, она отправлялась не иначе как в мужских высоких сапогах, специально для этой цели заказанных. Носила узкую юбку и спортсменскую кепку. Волосы висели у нее из-под этой кепки — никаких причесок она не признавала и всегда имела какой-то походный и победоносный вид» [27, с. 152]. Как и Брянцева, Варя выбирает кажущийся недосягаемым объект любви в лице мятущегося Степана и продолжает манерно скучать в мужском обществе, вяло поддерживая разговоры о «капиталистическом строе». Для поддержания собственной самооценки в отсутствие Степы Варя начинает активно флиртовать с окружающими ее мужчинами, ничуть не стыдясь этого: «Я жадная, мне хотелось бы, чтобы все были влюблены в меня. Я и сама не знаю, зачем мне это... <...> Я, может быть, *люблю только любовь*, а они, каждый из них, любят *меня*... И я не знаю, что мне делать. Можно подумать, что я ужасно мелкая душонка» (курсив автора. — *М.К.*) [27, с. 158]. Живая, кипящая натура Вари, зацикленность героини на собственных переживаниях вынуждают героиню поделиться своими чувствами с близкой душой, что сближает ее с Лизой Силиной из «Мертвой зыби». Для Лизы «очищающей терапией» были письма к «одинокой душе», в которых она изливала свои переживания, а для Вари таким «спасительным кругом» становятся исповеди матери Анне Павловне. В своих излияниях матери Варя часто противоречит сама себе, пытаясь то ли понять себя, то ли, наоборот, глубже спрятать свою противоречивую натуру. Героиня то воображает себя Анной Карениной замужем за богатым графом, который дарит ей «золотые бриллианты», то в объятиях любовника с желанием умереть в «золотой клетке», то мечтает познать истинную любовь и путешествовать. Эгоцентризм Вари прорывается в ее настоящем, потаенном отношении к окружающим: «Почему я должна приносить пользу *людям*,

8 В характеристике К. Эконен и М. Дековен: [15; 16, p. 212].

а не *люди* мне?» [26, с. 145]; «Ведь, Моисей и весь мир это для меня… ну, просто — вещи» [28, с. 193]. Кажется, что автор намеренно создает впечатление, что героиня бесконечно далека от идеи духовной любви, более того, поведение Вари в романе делает ее ближе прямо противоположной идее[9].

В одной из «исповедей» Варя говорит матери, что мечтает об актерстве, чтобы благодарная публика всегда была у ее ног. Тема иллюзии, маски, актерства проходит через весь роман, находя отражение в разных художественных ипостасях, но ярче всего раскрывается именно в образе Вари. Миртовская героиня не просто «играет» в жизнь, она «живет» играя. В детстве во время игры Варю, как и Степу в яблоневом саду, полностью поглощала выдуманная реальность: «Варенька обладала способностью из мимолетного штриха реальной жизни создать целый фантастический мир и жить в нем, с такою же полнотой, как и в действительном мире» [21, с. 57]. Впоследствии эта способность убегать от реальности в мир своих фантазий сблизит их со Степаном, позволит разглядеть «свою душу в чужой душе» [28, с. 167]. Повзрослев, Варя продолжает носить маску(и), придуманную(ые) ей самой. В одном из разговоров с матерью Варя признается, что мечтает поселить Степу в вырытом ее руками туннеле под озером, чтобы приносить ему пищу и чтобы никто кроме нее его больше никогда не видел [23, с. 160]. Сама же Варя при этом планирует оставаться неузнанной в маске. Любопытно, что эта фантазия фактически вывернутая наизнанку схема «палач-жертва», где палачом по традиции всегда выступает мужчина. В мужском обществе Варя старательно изображает “*la femme fatale*” или роковую кокетку, поддерживая тем самым интерес к своей персоне. Присущий героине нарциссизм тесно связан с особенностями женской истерической субъективации, одним из проявлений которой является как раз «истерический маскарад» [3, с. 68–69]. Как указывает И. Жеребкина, «смысл маскарада состоит в постоянном ношении маски, чтобы поддерживать интригу, стимулирующую желание мужского субъекта» [3, с. 69]. Однако «фатальность» поведения Вари гораздо глубже обычного флирта. В романе часто подчеркивается «холодная отстраненность» Вариного взгляда. Окружающие отмечают «недобрые», «злые», «холодные» глаза героини и рассеянный взгляд, неуловимый для собеседника. В романе упоминаются

9 К внутренней незрелости и нравственной слепоте отсылает и фамилия Вари «Слепова».

«красные, своевольные» губы героини[10], а в сцене эффектного соблазнения Моисея на них даже выступает кровь (Варя специально раскровила сухие губы, чтобы таким «хитрым» приемом добиться от Моисея решительных действий). В одной из сцен Моисей прямо говорит утомленной бессонной ночью Варе, что «у вас такой вид, будто вампир ночью сосал вашу кровь» [27, с. 168]. В одном из эпизодов романа Степан случайно принимает Варю за пришедшую за ним смерть: «Разве смерть войдет через калитку? И вдруг попятился, точно на него действительно шла Смерть. Мимолетная мысль, что это Варенька, обожгла мозг…» [28, с. 197]. Автор подчеркивает, что самой Варваре Степан иногда кажется призраком. Подобные штрихи к портрету, связанные с внешними признаками тлена, начинают сближать героиню с представительницами инфернального феминизма из декадентской литературы. Варя прямо говорит матери, что, наверное, убьет своего ребенка, если он у нее когда-нибудь будет, потому что не сможет его полюбить. Отношение к матери также нельзя назвать однозначным. Варя то обвиняет Анну Павловну во всех своих «несчастьях», считая ее препятствием на пути к счастливой, свободной жизни («маменька всегда виновата»), ненавидит ее, мысленно обезличивает («она»), то просит у Анны Павловны прощения, прячется от всего мира в нежных объятиях матери, символизирующих их «слитые души». Как указывает П. Факснельд, автор книги «Инфернальный феминизм», мятежные женщины в литературе и искусстве декаданса подразумевали связь с дьяволом, отсутствие семейных привязанностей, любовь к эпатажу, подчинение зову плоти (см.: [12, с. 374–465]). Желание выделиться из толпы, вызывающее поведение вполне соответствовали типажу женских декадентских героинь, стремившихся создать себе противоположные общепринятым шаблонам образы. Этой философией «подмены» прямо руководствуется героиня «Яблони цветут»: «А мне кажется, что та женщина, которая забудет совершенно о “своей невинности” и спокойно будет отдаваться всякому своему порыву, та и будет самая чистая, т. е. падшая — с точки зрения… Да, да!.. И я презираю наших прабабушек, которые вечно втайне только и думали об этом… А потом — альковы устраивали…» [27, с. 162]. Стоит снова отметить, что для Вари все происходящее игра, и крайней черты героиня старается не переступать, например, отвергнув

10 Характеристика кроваво-красных губ встречается и в «Мертвой зыби» в образе Андрея Силина.

плотское чувство Моисея (после насильного поцелуя героиня понимает, что чувствует пустоту). Свою же «истинную» душу героиня как бы прячет под маской иллюзорной раскрепощенности, однако некоторые события романа наталкивают на мысль, что в какой-то момент маска инфернальности все же «прирастает» к героине, возможно, и против ее воли[11]. Трудно отделаться от мысли, что с образом Вари в романе связано какое-то роковое, фатальное предопределение для любящих ее людей, характерное для декадентских героинь, будь то смерть от чахотки преданной ей всем сердцем Тусеньки, самоубийство «бывшего жениха» доктора Дана, исступленная, почти безумная, не находящая выхода страсть отвергнутого Моисея и, как заключительный аккорд, — несчастный случай с ее настоящей любовью, человеком, сумевшим прочитать ее душу, Степаном. В данном контексте образ Вари представляется более сложным для понимания, поскольку сочетает в себе несочетаемое, «идеальный» объект духовной любви для Другого и земное, роковое начало. Только в финале героиня словно примиряется с собой, вернувшись в их со Степаном недостроенный дом, в котором «заместо людей деревья населились», тем самым отвергнув всякий нарциссизм, как будто сливаясь с природным началом, материнской сущностью природы, «женской» первосущностью [14, с. 59][12].

Настоящими носителями фемининного, женского начала в романе выступают матери героев Марфа Ивановна и Анна Павловна. Мать Степана так часто в жизни сталкивалась со смертью, что свыклась с ней. В детстве она потеряла сестру и брата, а, выйдя замуж, родителей. Первый ее муж утонул, второй скончался от чахотки, почти все ее дети, кроме Степы, умерли от горячки. Судьба наградила ее Тусенькой, но и та скончалась от чахотки. Даже при таких бедствиях Марфа Ивановна старалась жить и не унывать, молясь за ушедших и радуясь живым: «И жила неторопливо, сдержанно-грустно, накопляя жизненные соки, бессознательно держа в руке своей жизненную нить, кем-то брошенную ей в указание единой, никому из живущих неведомой цели» [20, с. 8–9]. Марфа Ивановна «с кротостью принимала мир и носила в своем сердце благость», а смыслом ее существования стала жизнь для

11 Стоит отметить, что Миртов в романе культивирует идею не раскрытия, а, наоборот, сокрытия души под маской, вопрос о сущности которой поднимали некоторые писатели-модернисты, например, Н.В. Недоброво в повести «Душа в маске» (см.: [4]).

12 Львов-Рогачевский отмечал схожесть финалов романов «Яблони цветут» О. Миртова и «Дворянского гнезда» И.С. Тургенева, когда Лаврецкий возвращается в калитинский дом [7].

сына. Ее трогательная забота о сыне выливалась в желание быть там, где Степа, жить тем, чем живет Степа. Когда сын повзрослел, заинтересовался политикой, заведя дружбу с Костей и Фомой, Марфа Ивановна «почувствовала себя революционеркой»: «Я даже больше *партийная*, чем эти молодые» [25, с. 100]. Сама Марфа Ивановна была недовольна «всеми этими министрами» и видела Степу чуть ли не «правителем канцелярии». Свое недолгое увлечение «партийной борьбой» Марфа Ивановна трактовала просто как небольшую передышку, желанием «пожить для себя» [25, с. 100]. Бывший учитель Степы, Фома Ильич, тайно влюбленный в Марфу Ивановну, разглядев ее чистую душу, прямо говорит героине: «Удивительно живая у вас душа!» [25, с. 99]. Марфа Ивановна остается до конца покорна Божьей воле и старается терпеливо ждать сына, отсутствующего пять лет (тюрьма, путешествие в Крым), но материнская природа не способна до конца «замаскироваться», скрыть растущую боль от разлуки с сыном: «Верни его мне, Господи, верни! Пусть он придет... Видишь, я не могу больше! — И, через минуту, испуганная несвойственным порывом, упала ниц, кротко бормоча: ... да будет воля Твоя, да придет царствие Твое...» [28, с. 156]. Долгожданная встреча с сыном «воскрешает» Марфу Ивановну. Слушая рассказы сына о Крыме, Марфа Ивановна словно «оживает», ее старое, морщинистое лицо озаряет «улыбка, чуть заметная, как свет лампадки в солнечный день» [28, с. 159]. После возвращения сына Марфа Ивановна начинает чувствовать какую-то безотчетную враждебность к Варе, хотя до этого любила ее и видела Степиной женой, как будто предчувствуя неотвратимость рока, олицетворением которого является девушка. С образом Марфы Ивановны тесно связан образ яблоневого сада как символа ушедшей эпохи, отжившей морали. Негрескул часто сравнивает героиню с яблоней, характеризуя разные периоды ее жизни. Когда Марфа Ивановна забеременела Тусенькой, то «снова расцвела, как расцветает по весне старая яблоня», но когда героиня потеряла детей, то приходит сравнение с деревом с опавшими листьями, как будто «ветер унес их»: «И сама она в то время имела вид засохшего дерева, перед которым садовник колеблется — не срубить ли его до основания» [20, с. 9]. Когда Степан поднимает руку на яблоневый сад, он бессознательно разрушает материнский мир, свое убежище. Недаром с вырубкой сада и смертью Степана Марфа Ивановна исчезает со страниц романа, как лист, подхваченный ветром.

Мать Вари Анна Павловна не мыслит свою жизнь без дочери, стараясь ни на минуту не отпускать ее от себя. Когда-то пережив страшную сцену (трехлетняя Варя чуть не выпала из окна), Анна Павловна твердо решила, что разлучить их сможет только смерть. Стремление к полному слиянию с дочерью выливается в противоречивое потакание всем ее капризам и одновременно желание оградить Варю от жизненных невзгод. Проблема в отношениях матери и дочери кроется в нежелании Вари полностью открыться матери и в потребности Анны Павловны постигнуть внутренний мир дочери. В длинных излияниях Вари о своих проделках и «истинных чувствах» Анна Павловна пытается уловить настроение дочери, понять ее правду, направить ее. После разговора о чрезмерной увлеченности Вари своими поклонниками, потребности, чтобы все были в нее влюблены, Анна Павловна справедливо замечает, что дочь «расцветает на чужих страданиях», указывая на эгоизм такого подхода [27, с. 158]. В такие минуты Анну Павловну охватывает боязнь, что не привыкшая к любому виду критики дочь больше не откроет ей свою душу. Решение этой проблемы Анна Павловна видит в «поддержании маскарада», поддакивании Варе (мать убеждает дочь, что полностью понимает и принимает ее). В отличие от Марфы Ивановны, полагающейся на свое внутреннее чутье, отношение к Степану у Анны Павловны формируется «глазами дочери». Когда Варя наконец обретает любовь, Степан чувствует на себе теплый взгляд Анны Павловны, как будто благодарящий юношу за то, что тот ответил на Варины чувства. Позволим себе не согласиться с Колтоновской, которая в характеристике матерей главных героев увидела лишь вульгарную «помесь кухарки со светской дамой», явивших миру таких несоответствующих идее высокого Духа детей, как Степа и Варя [6, с. 180]. Сила Марфы Ивановны и Анны Павловны состоит в безотчетном проявлении женственности. Марфу Ивановну и Анну Павловну объединяют такие понятия как нежность, любовь, чувство материнства, доброта, нравственные нормы, базирующиеся на принципах истинной человечности, соблюдении нравственного закона, духовного единения с близкими людьми, душевной жизни [8, с. 27–28]. На кроткой преданности и безоговорочной любви двух матерей держится внутренний мир ее главных героев, пришедших к фемининно-маскулинному единению душ.

Возникает вопрос о возможном “alter ego” автора романа «Яблони цветут», т. е. герое, не просто передающем авторскую позицию, но и высту-

пающем своеобразной ключевой фигурой в художественном пространстве романа. Помимо Петра Саввича, являющегося по сути героем-резонером, в романе присутствует еще один персонаж, роль которого требует разъяснения. Речь идет о «дряхлеющем идеалисте» докторе Дане, картежнике и двоеженце, стороннике патриархального уклада, «принадлежащем к той категории мужчин, которые не могут прожить дня, не фиксируя своего внимания на какой-нибудь женщине» [26, с. 181]. В свободное от работы время доктор Дан собирает в своем, как он выражается, «маленьком царстве анархии», «царстве свободы» «крамольников», включая «партийных» и просто друзей. Как и главные герои, доктор Дан производит двойственное впечатление. С одной стороны, показной цинизм, сознательное отгораживание от философских размышлений, нежелание вникать в насущные социальные проблемы делают его одним из «проходных» героев. С другой стороны, именно доктор Дан в трудную минуту словом или делом выручает героев, помогает им обрести душевное равновесие, что сближает его с возможным "alter ego" О. Миртова из «Мертвой зыби», Софьей Сомовой, выполняющей ту же функцию (см.: [5]). Потерявший двух сыновей, один из которых покончил жизнь самоубийством, доктор Дан под маской равнодушия прячет глубокие раны, стараясь уберечь героев от необдуманных действий. Доктор Дан находит нужные слова, чтобы утешить Марфу Ивановну в неизбежности смерти Тусеньки, помогает Анне Павловне установить причину нервозности подросшей дочери, пытается отгородить Степана от неприятных последствий его исканий, осознает духовную пропасть между «партийными» и «идеалистами». В отличие от Петра Саввича, навязчиво пытающегося достучаться до Степана философией «Вечноживущего», при этом не обращая никакого внимания на незрелость юноши, доктор Дан тонко чувствует настроение героя, понимает причины его метаний. Сам Степан еще в детстве подсознательно тянется именно к доктору Дану, считая, что именно этот человек способен разрешить его сомнения, ответить на волнующие его вопросы. В разговоре с Анной Павловной и Варей доктор Дан прямо указывает на слабую, отчасти фемининную натуру Степы, не способную к общественным «подвигам», «потому что в самую решительную минуту он способен выронить бомбу к своим собственным ногам» [26, с. 153]. Несмотря на постоянное внутреннее недовольство героем, именно доктор Дан, вслед за Варей, встает на защиту Степы после провала «партийной операции»

в театре, превратившей «трагедию» в «фарс», когда все «друзья» подпольной ячейки начинают подозревать в Степе «провокатора».

Сам доктор Дан, единственный из всех героев, не задается вопросами о сущности бытия, не ищет ответа на вопрос о неизбежности смерти. Смерть сопровождает доктора по долгу службы, он даже сравнивает себя с Хароном: «Всю жизнь от меня ждут чуда! Двадцать лет, как я, Харон, перевожу на остров мертвых новопреставленных. Вот мне, сейчас, сунут в рот обол, или в руку — все равно, как мрачному Харону за благополучную перевозку» [28, с. 181][13]. Доктор Дан чувствует приближение собственной смерти и в ту же секунду думает о «слишком живой» Вареньке, чар которой ему не удалось избежать, признавая, что это единственное создание на всей планете, с которым ему действительно тяжело расстаться. Даже перед самоубийством доктор Дан проявляет заботу об окружающих людях, к которым успел привязаться, написав прощальное письмо своей «неудавшейся невесте», в котором в несвойственной ему манере наконец-то углубляется в философские размышления о разновидностях любви и формах таланта: «Но я убежден, что есть две любви: любовь *творящая* и *плодящая* <…>. На миллион любящих пар, *творящих* — одна. Это редкий талант! <…> Ведь женщине только это и нужно — чтобы ее умели любить, т. е. ей нужна сущность бытия — любовь творящая» (курсив автора. — *М.К.*) [28, с. 204–205]. Если вернуться к мистической биографии О. Негрескул, то в ней можно найти строки о таланте и Духе и высокой цели самопознания, тесной связи мужского и женского начал [6, с. 187–188]. Философско-гендерные поиски высшего Духа, фемининно-маскулинного единства (андрогинии) в соловьевском понимании, концепцию духовной (творящей) и плотской (брачной) любви можно обнаружить, например, в творчестве З.Н. Гиппиус [18; 10][14].

Если предположить, что доктор Дан является возможным “alter ego” автора, выразителем его главной философии, то можно прийти к выводу, что Негрескул предпочитает прятаться за мужской маской и как автор, и

13 Сравнение с Хароном сближает доктора Дана с героем романа М.П. Арцыбашева «У последней черты», написанном в одно время с «Яблонями цветут» (1912), доктором Арнольди, вынужденном выполнять ту же функцию.

14 На вторичность философско-художественных исканий О. Миртова указывал Д.В. Философов, упомянув рассказ Гиппиус со схожим названием «Яблони цветут» 1893 г. в своем эссе «Пиршественный стол» [13, с. 2]. Однако анализ двух произведений в контексте модернистской гендерной поэтики требует отдельного исследования.

как герой. Подобная концепция вполне соответствовала духу времени написания романа, когда «творческая личность объединяла в себе художника и персонажа собственного творчества», порождая «мифологизированный образ человека-артиста, в котором неразделимы жизнь и творчество, правда и вымысел, факты биографии и легенды с псевдонимами» [2, с. 73]. В образе доктора Дана угадываются и некоторые факты биографии Негрескул. В 1900 г. в Петербурге Негрескул окончила фельдшерские курсы, два раза была замужем, имела двух сыновей от второго мужа, с которым позже рассталась [9, с. 88]. Любопытно, что из всех основных персонажей романа только доктор Дан не имеет имени[15]. Это замечание представляется важным, поскольку в романе Негрескул наделила всех героев «говорящими» именами: Степан по-гречески «венец», Варвара от латинского «дикарка» и от греческого «иноземка», Марфа от древнееврейского «госпожа», «хозяйка», Петр по-гречески «скала», «камень», Константин от латинского «постоянный, стойкий» и т. д.

Второй роман О. Миртова «Яблони цветут» — это своеобразный литературно-художественный манифест автора, часть ее мифотворчества, вобравший в себя основные гендерно-эстетические взгляды и духовные метания автора-женщины, пишущей под мужским псевдонимом. В недатированных письмах к Струве, относящихся к лету 1910 г., Негрескул прямо называет роман «Яблони цветут» своей «эпопеей души» [17, с. 95]. Гендерная поэтика романа строится на базе основных принципов конструирования фемининно-маскулинной образности, тесно связанных с модернистскими концепциями рубежа веков. Роман содержит прямые отсылки к теории гендерного дуализма, соловьевской концепции «всеединства», бердяевским положениями о Царстве Духа, мистическому миропостижению, основам метафизики пола. В романе ницшеанские мотивы соседствуют с идеями «творящей любви» и инфернальной природы феминизма. «Яблони цветут» вполне укладывается в удачный литературно-гендерный эксперимент, обличенный в романную форму, хорошо вписывающийся в контекст модных философских веяний, сложившихся к концу XIX – началу XX вв.

Список литературы

15 Безымянным остается и доктор Фуркин, ожившая фантазия детских игр Вари с Тусенькой, встретившийся Степану в поезде по пути в Крым.

Исследования

1 *Бердяев Н.А.* Царство Духа и царство Кесаря. М.: Республика, 1995. 383 с.

2 *Воскресенская М.А.* Серебряный век в социокультурном измерении. 2-е изд. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2021. 223 с.

3 *Жеребкина И.* Страсть. Женская сексуальность в России в эпоху модернизма. СПб.: Алетейя, 2020. 302 с.

4 *Каплун М.В.* Гендерные проекции в повести Н.В. Недоброво «Душа в маске» // Вестник славянских культур. 2021. Т. 60. С. 188–200. https://doi.org/10.37816/2073-9567-2021-60-188-200

5 *Каплун М.В.* Фемининно-маскулинная образность романа О. Миртова «Мертвая зыбь» // Текст. Книга. Книгоиздание. 2023. № 32. (В печати).

6 *Колтоновская Е.А.* О Миртове // Женские силуэты: (Писательницы и артистки). СПб.: Просвещение, 1912. С. 177–188.

7 *Львов-Рогачевский В.Л.* О. Миртов. Яблони цветут // Современник. 1913. Кн. IX. URL: http://az.lib.ru/l/lxwowrogachewskij_w_l/text_1913_mirtov_oldorfo.shtml (дата обращения: 10.08.2022).

8 *Мильнер-Иринин Я.А.* Женственность: о роли женского начала в нравственной жизни человечества / отв. ред. Н.Я. Кованова. СПб.: Алетейя, 2010. 317, [2] с.

9 Миртов О. // Русские писатели. 1800–1917: Биографический словарь / гл. ред. П.А. Николаев. М.: Большая российская энциклопедия, 1999. Т. 4. С. 88–90.

10 *Протопопова А.В., Протопопов И.А.* Проблема конструирования женского субъекта в творчестве З. Гиппиус в контексте гендерной теории Вейнингера // Вестник славянских культур. 2022. Т. 63. С. 163–183. https://doi.org/10.37816/2073-9567-2022-63-163-183

11 *Суприянович А.Г.* В слезах и во славе. Гендер, власть и идентичность в средневековой Западной Европе. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2017. 264 с.

12 *Факснельд П.* Инфернальный феминизм / пер. с англ. Т. Азаркович. М.: Новое литературное обозрение, 2022. 830 с.

13 *Философов Д.В.* Пиршественный стол // Речь. 1914. 10 (23) мая. № 125. С. 2.

14 *Шукуров Д.Л.* Русский литературный авангард и психоанализ в контексте интеллектуальной культуры Серебряного века. М.: Языки славянской культуры: Рукописные памятники Древней Руси, 2014. 222 с.

15 *Эконен К.* Дискурс «новой женщины» // Творец, субъект, женщина: Стратегии женского письма в русском символизме. М.: Новое литературное обозрение, 2011. URL: https://royallib.com/read/ekonen_kirsti/tvorets_subekt_genshchina_strategii_genskogo_pisma_v_russkom_simvolizme.html#135256 (дата обращения: 10.08.2022).

16 *Dekoven M.* Modernism and Gender // The Cambridge Companion to Modernism. Cambridge: Cambridge University Press, 2011. P. 212–231.

Источники

17 Валерий Брюсов и Петр Струве: Переписка. 1906–1916 / сост. А. Лавров. СПб.: Нестор-История, 2021. 616 с.
18 *Гиппиус З.Н.* О любви. 1925. URL: http://az.lib.ru/g/gippius_z_n/text_1925_o_lubvi.shtml?ysclid=l7diedrotk251091857(дата обращения: 10.08.2022).
19 *Миртов О.* Мертвая зыбь // Русская мысль. 1909. Кн. 9. Сентябрь. С. 152–204.
20 *Миртов О.* Яблони цветут // Русская мысль. 1911. Кн. 4. Апрель. С. 3–41.
21 *Миртов О.* Яблони цветут // Русская мысль. 1911. Кн. 5. Май. С. 54–78.
22 *Миртов О.* Яблони цветут // Русская мысль. 1911. Кн. 6. Июнь. С. 51–85.
23 *Миртов О.* Яблони цветут // Русская мысль. 1911. Кн. 7. Июль. С. 152–182.
24 *Миртов О.* Яблони цветут // Русская мысль. 1911. Кн. 8. Август. С. 124–156.
25 *Миртов О.* Яблони цветут // Русская мысль. 1911. Кн. 9. Сентябрь. С. 88–110.
26 *Миртов О.* Яблони цветут // Русская мысль. 1911. Кн. 10. Октябрь. С. 138–194.
27 *Миртов О.* Яблони цветут // Русская мысль. 1911. Кн. 11. Ноябрь. С. 129–180.
28 *Миртов О.* Яблони цветут // Русская мысль. 1911. Кн. 12. Декабрь. С. 156–216.

References

1 Berdiaev, N.A. *Tsarstvo Dukha i tsarstvo Kesaria* [*Kingdom of Spirit and Kingdom of Caesar*]. Moscow, Respublika Publ., 1995. 383 p. (In Russ.)

2 Voskresenskaia, M.A. *Serebrianyi vek v sotsiokul'turnom izmerenii* [*Silver Age in Sociocultural Dimension*]. 2nd ed. St. Petersburg, St. Petersburg University Publ., 2021. 223 p. (In Russ.)

3 Zherebkina, I. *Strast'. Zhenskaia seksual'nost' v Rossii v epokhu modernizma* [*Passion. Female Sexuality in Russia in Modernism Era*]. St. Petersburg, Aleteiia Publ., 2020. 302 p. (In Russ.)

4 Kaplun, M.V. "Gendernye proektsii v povesti N.V. Nedobrovo 'Dusha v maske'." ["Gender Projections in the Novel *Soul in A Mask* by N.V. Nedobrovo"]. *Vestnik slavianskikh kul'tur*, vol. 60, 2021, pp. 188–200. (In Russ.) https://doi.org/10.37816/2073-9567-2021-60-188-200

5 Kaplun, M.V. "Femininno-maskulinnaia obraznost' romana O. Mirtova 'Mertvaia zyb''." ["Feminine and Masculine Imagery of the Novel *Dead Swell* by O. Mirtov"]. *Tekst. Kniga. Knigoizdanie*, no. 32, 2023. (In print). (In Russ.)

6 Koltonovskaia, E.A. "O Mirtove" ["On Mirtov"]. *Zhenskie siluety: (Pisatel'nitsy i artistki)* [*Female Silhouettes: (Writers and Artists)*]. St. Petersburg, Prosveshchenie Publ., 1912, pp. 177–188. (In Russ.)

7 L'vov-Rogachevskii, V.L. "O. Mirtov. Iabloni tsvetut" ["O. Mirtov. *Apple Trees Are in Bloom*"]. *Sovremennik*, no. IX, 1913. Available at: http://az.lib.ru/l/lxwowrogachewskij_w_l/text_1913_mirtov_oldorfo.shtml (Accessed 10 August 2022). (In Russ.)

8 Mil'ner-Irinin, Ia.A. *Zhenstvennost': o roli zhenskogo nachala v nravstvennoi zhizni chelovechestva* [*Femininity: on Role of Feminine Principle in the Moral Life of Mankind*], ed. by N.Ia. Kovanov. St. Petersburg, Aleteiia Publ., 2010. 317, [2] p. (In Russ.)

9 "Mirtov O." ["Mirtov O."]. *Russkie pisateli. 1800–1917: Biograficheskii slovar'* [*Russian Writers. 1800–1917: Biographical Dictionary*], vol. 4, ed. by P.A. Nikolaev. Moscow, Bol'shaia rossiiskaia entsiklopediia Publ., 1999, pp. 88–90. (In Russ.)

10 Protopopova, A.V., Protopopov, I.A. "Problema konstruirovaniia zhenskogo sub"ekta v tvorchestve Z. Gippius v kontekste gendernoi teorii Veiningera" ["Constructing the Feminine Subject in Zinaida Gippius' Works in the Context of Otto Weinger's Gender Theory"]. *Vestnik slavianskikh kul'tur*, 2022, vol. 63, pp. 163–183. (In Russ.) https://doi.org/10.37816/2073-9567-2022-63-163-183

11 Supriianovich, A.G. *V slezakh i vo slave. Gender, vlast' i identichnost' v srednevekovoi Zapadnoi Evrope* [*In Tears and Glory. Gender, Power and Identity in Medieval Western Europe*]. Moscow, St. Petersburg, Tsentr gumanitarnykh initsiativ Publ., 2017. 264 p. (In Russ.)

12 Faksnel'd, P. "Infernal'nyi feminism" ["Infernal Feminism"], trans. from English T. Azarkovich. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2022. 830 p. (In Russ.)

13 Filosofov, D.V. “Pirshestvennyi stol” [“Banquet Table”]. *Rech’*, no. 125. May 10 (23), 1914, p. 2. (In Russ.)
14 Shukurov, D.L. *Russkii literaturnyi avangard i psikhoanaliz v kontekste intellektual’noi kul’tury Serebrianogo veka* [*Russian Literary Avant-garde and Psychoanalysis in the Context of Intellectual Culture of Silver Age*]. Moscow, Iazyki slavianskoi kul’tury: Rukopisnye pamiatniki Drevnei Rusi Publ., 2014. 222 p. (In Russ.)
15 Ekonen, K. “Diskurs ‘novoi zhenshchiny’.” [“Discourse of the ‘New Woman’.”]. *Tvorets, sub”ekt, zhenshchina: Strategii zhenskogo pis’ma v russkom simvolizme* [*Creator, Subject, Woman: Strategies for Women’s Writing in Russian Symbolism*]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2011. Available at: https://royallib.com/read/ekonen_kirsti/tvorets_subekt_genshchina_strategii_genskogo_pisma_v_russkom_simvolizme.html#135256 (Accessed 10 August 2022).
16 Dekoven, Mitchell. “Modernism and Gender.” *The Cambridge Companion to Modernism*. Cambridge, Cambridge University Press, 2011, pp. 212–231. (In English)